

论曹禺戏剧的文化矛盾

施旭升

《文学与文化》（南开大学）2010 年第 4 期

—

[内容提要] 考察曹禺戏剧的文化矛盾，需要将其放置于百年中国文化历史变迁的坐标当中；这个坐标系乃是由作为历史维度的纵轴（Y 轴）、作为功能的横轴（X 轴）及其基于艺术原点之上的立轴（Z 轴）所组成。从而，在这样一个立体坐标系中，从新与旧、政治与艺术、形式与意义等三个方面对于曹禺戏剧观念的历史生成、曹禺创作的文化立场的选择以及曹禺戏剧文本精神的价值取舍进行全面的阐述，特别是对于其文化心理的成因进行进一步的条分缕析。

[关键词] 曹禺现象 文化矛盾 新与旧 政治与艺术 形式与意义

一 引言

处在一个新旧文化杂陈的时代，从事着一项前所未有、会通中西的艺术创造，因而免不了要在传统与现代、政治与艺术、社会

与个人、理想与现实的纠葛当中艰难前行，曹禺和他同时代的许多作家一样，似乎注定就是一个矛盾的综合体^{1[1][①]}。本文的要旨即在于结合曹禺的戏剧创作来揭示其艺术与生活所体现的深刻的文化矛盾。

然而，研究和考察曹禺戏剧创作的文化矛盾，就不能不将其放置于百年中国文化历史变迁的坐标当中，以审视其成败得失的经验与教训。董健教授曾经指出：“有三个问题始终制约着、刺激着，也可以说是困扰着中国戏剧现代化的进程”，其一是“如何处理古与今、旧与新、传统与现代的关系问题”，是从纵向的、历时的角度即文化进化（Evolution）的角度来看的，可以叫“E 线效应”；其二是“如何处理中与外、主要是中与西即本土文化与外来

^{1[1][①]} 这里很容易使人联想起与曹禺同时代的作家茅盾。沈雁冰之所以取笔名“茅盾”，就在于他对自身所处的种种矛盾境遇的体认。董健教授也曾写到：“我心目中一向有两个曹禺。一个是我在他的作品《雷雨》、《日出》、《原野》、《北京人》、《家》中所感受到的那个曹禺，一个是生活在现实中、应对着种种复杂社会关系的曹禺。两者的重影似乎很难合成一个真实的人。前者是心灵燃烧着的伟大天才，是个性独具的艺术创造者，是大写的作家；后者则似乎是一个谨小慎微的平庸的‘求生者’，俗气、世故、滑头而又窝囊。”

（参见董健《戏剧与时代·接近曹禺的灵魂》，人民文学出版社，2004年，第282页。）与曹禺的这种“矛盾”的人生境遇相关，本文所探讨的则主要是曹禺戏剧创作中所体现出来的更为深刻的文化矛盾。

异质文化的关系问题”，是从横向的、共时的角度亦即从文化传播（Diffusion）的角度来看的，可以称之为“D 线效应”；其三是“如何处理‘文’与‘用’的关系，也就是戏剧与中国社会现实的关系，而在 20 世纪的中国，最突出的则是戏剧与政治的关系问题”，是从文化功能（Function）的角度来看的，可以称之为“F 线效应”。而此三者又往往纠缠在一起，共同作用于中国现代戏剧的创作及其历史的进程，这就是所谓“EDF 综合效应”

2[2][②]。董健先生所提出的“EDF 综合效应”实际上也就是理解和把握 20 世纪中国戏剧文化的三个重要维度；它们之间的交汇与叠合明显构成了一个三维立体的坐标系。只是，如果我们对这个立体坐标系模型稍做一些修正的话，那么，可以说，在其纵轴（Y 轴）上应该包含着古今与中西的，体现为艺术观念与实践的历史发展演化的进程；其横轴（X 轴）是关于艺术功能的呈现，其两端即分别为功利和审美；而作为其第三维的立轴（Z 轴）则应该是属于

2[2][②] 董健：《中国戏剧现代化的艰难历程——20 世纪中国戏剧回顾》，《戏剧与时代》，人民文学出版社，2004 年，第 1-2 页。

艺术本体的，代表着艺术分析的原点，即在纵横轴的交叉点上形成一种基于艺术自身的形式与意义的考量，体现的是艺术家的艺术表现的深度及艺术创新的高度。

至今，曹禺的创作业已成为 20 世纪中国戏剧文化的重要经典之一，而且曹禺的生活及艺术的历程几乎贯穿整个 20 世纪，因而其生命的体验与艺术的变迁也就成为解析 20 世纪中国戏剧发展变迁的最好的样本。因此，我们如果把作为 20 世纪中国戏剧重大现象之一的“曹禺现象”置于这样一个坐标系当中来加以审视，不仅可以使其得到一个比较明确的定位，而且更主要的是，“曹禺现象”所体现出来的诸多文化矛盾及其成因，可以通过多个维度上的立体透视以得到进一步的合理的阐释。

基于这样一种方法论的选择，本文拟从新与旧、政治与艺术、形式与意义等三个方面对于曹禺戏剧的文化矛盾进行总体上的探讨和阐述，特别是对于其文化心理的成因进行进一步的条分缕析。也就是说，通过这个坐标系的纵轴（Y 轴），可以考察曹禺戏剧创作观念与实践的历史生成，揭示其中中外古今的文化纠结；参照其横轴（X 轴），则可以就曹禺戏剧创作的文化立场的选择及其位移做

出一些有效的阐释；而通过在前二者的交叉点（即该坐标系的原点）上所竖立的立轴（Z 轴），则可以进一步检视曹禺戏剧文本精神的价值取舍及其所达到的艺术高度。

二 新与旧：曹禺戏剧创作的历史向度

诚然，在中国现代戏剧的历史发展进程中，曹禺的出现无疑具有一种划时代的意义。作为“五四”新文学的代表人物，曹禺站在现代启蒙文化的立场上，以其一系列的创作显示出新文化（特别是新戏剧）的实绩。然而，自从曹禺剧作发表，也就一直裹挟在种种新与旧、激进与保守、创造与模仿等等是非得失的评价当中。或者说，曹禺的戏剧创作从一开始就处于某种文化的纠结当中。虽然曹禺被归于“新文学”、“新文化”的阵营，然而，由于“新”往往是相对于“旧”而言的，昨日之“新”，很有可能就成为今日之“旧”；从而，在 20 世纪追新逐异的时代风潮之下，在 30 年代兴起的“左翼”戏剧家与评论者的眼里，特别是相对于 1942 年之后所形成的“延安传统”而言，曹禺却一再地受到批评

与非议，认为曹禺从旧时代走来，难免落后与保守，以至于在 50 年代中期之后，曹禺与许多五四以来的作家、艺术家一样，成为被批判、被改造的对象，曹禺本人也在不断的自我否定，甚至自己动手，一再删改自己的剧作；至于曹禺 50 年代之后的创作，不仅数量不多，而且艺术成就也几乎不能与其早期剧作相提并论。

这也就是中国现代戏剧史上影响重大、意义非常的“曹禺现象”^{3[3][③]}。怎样理解“曹禺现象”的产生及其根源，以及对此如何评价，也就成为当今曹禺研究所不可回避的重要话题。

确实，就曹禺戏剧创作所处的时代来看，它属于一个不断的追求蜕旧变新的时代。曹禺的创作历程自 20 世纪 30 年代一直延续到 70 年代末，虽然前后达 40 余年，但他的主要剧作却都完成于 30-40 年代的 20 余年间。1949 年之后，随着新的国家意识形态的确立，文化艺术上也开启了一个革故鼎新的时代，特别是在史无前例的“文化大革命”当中，“继续革命”更是甚嚣尘上。故而，

^{3[3][③]} 本文所谓的“曹禺现象”，并非仅仅是指狭义上曹禺“创作前后期在艺术成就上存在的巨大落差”（见刘家思著《苦闷者的理想与期待——曹禺戏剧形态学研究》，中国戏剧出版社，2003 年，第 78 页），而主要还是就曹禺戏剧创作历程及其艺术评价的整体而言的。

在曹禺的创作历程中，占居主导地位的一直是激进的趋新求变的时代之风；而且，更重要的是，从“五四”的“为人生”到延安乃至“文革”时期的“为无产阶级政治服务”，一种十分注重功利价值的艺术观念与思潮贯穿其间。所以，以一种适应“时代进步”的标准特别是以所谓“思想进步性”来要求曹禺们，也就是势所必然的了；而且正是在这样的一个急功近利的尺度之下，同时也是与曹禺自我立场的选择（这一点详后论述）有关，“曹禺现象”的出现也便是再所难免的了。

问题是，以单一的“时代进步”或“思想进步”的尺度来度量，显然不足以揭示“曹禺现象”的全部复杂性，甚至很容易使复杂的问题简单化。而如果将其置于上述显示历史向度的纵轴上来加以考量，也就是将其置于种种复杂的历史关联中来加以考察，特别是从一种所谓“审美现代性”的发生角度来审视，则更能够历史具体地把握作为一个艺术家的曹禺的创作得失。因为，所谓“审美现代性”，就是要在与“传统”的对应中揭示“现代”审美精神的发生及其奥妙；而且，更重要的，“‘现代/传统’的二元对立恰好

成为现代性的基本逻辑形式”^{4[4][④]}。从而，这一历史向度上的考察也就不仅关注曹禺在不同历史阶段的创作数量与质量，而且更注重曹禺戏剧创作的立场选择、精神价值等综合效应。

在这个意义上，我们不妨从以下两个二元对立的维度上来揭示：影响曹禺戏剧创作进程的最为重要的因素究竟有哪些？或者说，衡量曹禺戏剧创作得失的历史向度究竟应该是怎样的？

其一是曹禺的“追新”与“恋旧”。这里所谓“新”与“旧”，实际上也就是一般所谓的“现代”与“传统”。比如，作为两种艺术形式，传统戏曲属于“旧剧”，现代话剧当然是与其相对应的“新戏”。惟其身处于一个不断蜕旧变新的时代，处于社会文化急遽变革旋涡当中，所以，曹禺固然是以新剧名世，却是与旧戏的传统有着深刻的关联。曹禺自 20 年代参加南开的学生演剧活动，演的就是“新剧”，以至于《雷雨》等名剧的推出，更使其成为“五四”新文学的重要一脉，但是，再往前，曹禺与戏剧的结缘却是与他童年时期在旧戏的氛围里浸泡有关，也就是他所曾经深受的传统旧剧的潜移默化的滋养。曹禺曾说过：“我对戏剧发生兴

^{4[4][④]} 李扬：《抗争宿命之路——“社会主义现实主义”（1942—1976）研究》，时代文艺出版社，1993 年，第 316 页。

趣，就是从小时候开始的，我从小就有很多机会看戏，这给我影响很大。”^{5[5]}^[⑤]他看《戏考》，泡戏园子。这里的“戏”，当然就是那些戏园茶楼里的旧戏；所以，曹禺非但不排斥“旧戏”，甚至还表现出对于“旧戏”某种程度史的偏爱；而且，这些旧戏成为曹禺戏剧的最初的“种子”已经深深地埋藏在他的心底。正如田本相教授所指出的，曹禺“是带着深厚的中国传统文化传统，特别是中国的戏曲传统来接受西方话剧的。他从小就看中国戏曲，他是在中国戏曲的熏陶中成长起来的。”^{6[6]}^[⑥]

确实，在曹禺的成长历程中，他在10岁就曾读完中国古典四大名著，19岁则通读完英文版的《易卜生全集》，写《雷雨》之前已然成为读过250部世界名剧的嗜书狂；他对戏剧尤为情有独钟，从小就喜欢看戏、演戏，他15岁就参加了南开新剧团，平时不爱说话到了舞台上却如鱼得水，对于舞台非常有悟性，对于传统的戏剧经典，无论是中国的还是西方的，都烂熟于心，细心品味，并且慢慢地揣摩出戏剧与剧场的某种共性，从而深谙个中道理，懂

^{5[5]}^[⑤] 曹禺：《曹禺自述》，京华出版社，2005年，第6页。

^{6[6]}^[⑥] 田本相：《苦闷的灵魂·前言》，江苏教育出版社，2000年，第1页。

得如何适合观众的胃口，创造出最好的剧场效果，使得他的每一部戏都能够有足够的剧场魅力以吸引观众。

当然，作为曹禺戏剧创作的重要的文化因子的传统因素（“恋旧”），在曹禺的戏剧观念与创作实践当中，毕竟是潜在的，甚至隐含着的；而决定着曹禺整体创作风貌的显然更主要的还是他的趋新求变（“追新”）的一面，从而使得他的前期剧作几乎一部一副新的模样。只是在不断的“新变”当中仍有其不变的因素在，那就是作为一个戏剧诗人在现代启蒙立场上对于社会人生的感悟及其对人性深度的揭示。

其二是曹禺的“东张”与“西望”。就曹禺所经历的“五四”时代而言，他仿佛是站在一个历史的十字路口，需要他不断的东张西望、左顾右盼。这里，所谓“西望”，是指他所主动接受的西方的影响；所谓“东张”，则是他所不得不面对的东方（中国）的现状。如果说，“五四”新文化运动不仅仅是一场受西方文化影响的“启蒙运动”，而是在西方文化刺激下、直面中国现实困境的文化上的“应激”行为，那么，其深层的动因还是要从中国文化传统乃至现实危机当中去寻求。对于置身其中的曹禺来说，作为一个以舞台为载体来宣泄自身的人生体验、表达自我的社会理想的中国的剧作家，《雷雨》、《日出》、《原野》、《北京人》等作品的创作

固然得益于西方戏剧启迪，其根本的创作动因却还是在于其现实的境遇与人生的感悟，在于其人生体验中挥之不去的“家的梦魇”

7[7][⑦]。

在曹禺研究当中，一般学者考察曹禺戏剧创作的影响源，多关注西方戏剧，都可以追溯到古希腊悲剧、莎士比亚乃至易卜生、契诃夫、奥尼尔等，认为是易卜生的“社会问题”剧把曹禺的戏剧引向对中国的社会现实问题的关注，契诃夫启发他憧憬另一种更为含蓄抒情的戏剧风格，奥尼尔则给了他一种充满现代气息的戏剧美学思想启示。其实，更确切地说，成就曹禺的戏剧创作的，除了上述西方戏剧的明显影响之外，更主要的还是剧作家现实的心灵感悟和触动。在《雷雨·序》中，曹禺就已经反复申说：“写《雷雨》是一种情感的迫切需要”，虽然“并没有明显地意识到我是要匡正、讽刺或攻击些什么”，但是免不了“隐隐仿佛有一种情感的汹涌的流来推动我。在我发泄着被压抑的愤懑，毁谤着中国的家庭和社会。”8[8][⑧] 这种对现实的关注正与曹禺戏剧的现实主义精神相契合，不是出于“西望”，而恰恰是来自“东张”的结果。故

7[7][⑦] 参见邹红：《“家的梦魇”——曹禺戏剧创作的心理分析》，《文学评论》1991年第3期。

8[8][⑧] 曹禺：《曹禺自述》，京华出版社，2005年，第58-68页。

而，在中国，即使是“五四”时代，在“新浪漫主义”旗帜下的各种现代主义戏剧都曾经兴盛一时的情况下，以易卜生为代表的现实主义戏剧仍然是占据主流，包括曹禺在内的一大批启蒙文化的受益者，他们高扬人文主义精神的大旗，“睁了眼看世界”，用觉醒的目光重新审视自己身之所处的历史与现实，重新审视他们的家庭与人生、爱情与人性，故而也才有了《雷雨》等一系列现代中国戏剧的经典呈现。

所以，在曹禺的创作历程当中，传统与现代、东方与西方，二者不是相互隔绝，而是相互融通。可以说，他立足于“新”，而得益于“旧”；既浸润于西方戏剧的艺术传统，又是直面于当下的中国现实问题；既遵奉现实主义艺术原则，又融合了中国古典剧场的美学规范。他既“追新”又“恋旧”，既“东张”又“西望”；看似矛盾，实则一体。古今中外纠结在一起，也足才成就曹禺的戏剧创作。从而，对于曹禺戏剧创作的分析评价，应该看到的是曹禺戏剧创作所承受的古今与东西、传统与现实诸多因素的共同影响；既要看到其中有着历时态的文化进化的一面，同时又要看到共时态的文化传播的一面。对此，如果仅仅以西方近代写实主义戏剧为准绳来度量，难免得出曹禺戏剧创作属于“拟写实主义”甚至“伪写

实主义”的结论^{9[9][⑨]}。然而这种结论却是明显有失公允的。而田本相教授将其归结为一种“诗化的现实主义”^{10[10][⑩]}或许更切合曹禺戏剧创作的实际情况。可以说，对一种现代的诗意的探寻，成为曹禺戏剧的鲜明的美学追求；而这种诗意的失落，也正是后期曹禺艺术生命不断的趋于萎缩的直接根源。

三 政治与艺术：曹禺戏剧创作立场的文化选择

在代表艺术功能呈现的横轴（X轴）上，体现的是曹禺戏剧创作的文化立场与姿态的选择。此轴的两端分别为政治与艺术。由此来检视曹禺，我们将不难看出，曹禺的一生都不可避免地陷入政治与艺术的两难选择当中。

法国社会学家皮埃尔·布迪厄在其有关文学的社会学分析中，曾提出“文学场”的概念。所谓“文学场”，就是一个服从文学自身法则的相对独立的领域。而其独立与否是由代表社会政治结构的权

^{9[9][⑨]} 参见马森：《中国现代戏剧的两度西潮》，台北：联合文学出版社，2006年12月，第124-134页。

^{10[10][⑩]} 参见田本相：《论曹禺的诗化现实主义》，《现当代戏剧论》，江西高校出版社，2006年1月。

力场与代表文学结构的文学场之间的控制程度所决定的，也就是由文学的生产者和统治者之间的关系来决定的。他指出：“只有对文学场的生成进行分析才能真正理解生成法则，生成法则是作品和写作的源泉。”^{11[11][11]}布氏在对文学进行的社会学与文化学的分析中描述了文学世界与社会的各种关系，并从社会动因与文学法则之间的互动关系探讨文学场形成的原因：文学生产者借助创作，将文学的生成结构和社会结构客观化并立起来，生成结构是社会结构的产物。而在文学场的相关因素当中，作家艺术家个体的人生处境与立场选择，对于艺术的生产来说，无疑具有决定性的意义，成为理解文学场的自主性以及艺术世界和现实政治世界之间关系相互制约的过程的主导性因素之一。

这里，我们不妨借用皮埃尔·布迪厄的“文学场”的概念，来审视曹禺的戏剧创作，也就是从曹禺现实的人生处境及其文化抉择与艺术姿态来理解 20 世纪中国的创作历程与状态。特别是布迪厄在有关“文学场”的阐述中，曾十分强调不同作家在文学场的位置，即以所谓“占位”来呈现作家的场中状态，进而分析作家对于

^{11[11][11]} [法]皮埃尔·布迪厄：《艺术的法则》，刘晖译，中央编译出版社，2001 年，第 62 页。

场中各种资源的掌握程度及其在作品中的实现。据此，可以看出，曹禺自 30-40 年代乃至建国后戏剧创作的“场”中“占位”的不同状态确实在某种程度上影响或体现了其创作姿态。而这种“占位”既有外在因素（如政治环境的变迁）的强力赋予，更是与其个性品格及人生的选择有着很大的关系。

众所周知，曹禺是在令人窒息的家庭中长大成人的。出生即失母的精神创伤，使幼小的曹禺感受到无形的精神重压，塑造了他的忧郁气质和悲悯情怀。童年时期的家庭环境与生活经验将曹禺塑造成了忧郁、孤独与敏感的性格。虽然他深爱着他的父母兄弟，他在家里得到了一个富家少年所应有的优越生活。但是，正是在这样的一个家中，他却同时感受到了压抑与沉闷。在他只有五六岁的时候，知晓了他深爱着的母亲乃是他的继母，同时，在曹禺的幼年记忆里总是出现父亲、母亲、哥哥吸食大烟的情景。这样的环境中，一个沉默的少年，除了在陪伴着喜爱戏曲的继母看戏时得到的一些快乐之外，就只有在阅读中填补心灵的苦闷了。一边是对家的深爱，一边是被这个沉闷而缺少温馨的家所压抑的情感，也就造成了曹禺的自小就挥之不去的迷离落寞之感。他天性敏感而又沉寂，对于中国封建大家庭的生活有着深切的体验；而中外艺术经典的养

成，使得他一方面沉湎于艺术的传统当中，另一方面热切的关注社会现实，有着强烈的人道主义精神；同时，更是与时代的感召相一致，对于政治与社会变革有着广泛的热情。从而，自曹禺在南开中学从事戏剧活动开始，就表现出种种对于社会人生的诗性的感悟与思考，表现出对于人性郁结的愤懑，对于社会变革的向往。可以说，他的前期创作都是以自己的个人经历和激烈突变的时代投影在他的心灵深处的苦闷、迷惘和憧憬，并且也因此造就了曹禺沉郁而又张扬鲜明的艺术人格。

然而，在建国以后，曹禺更多的时候是身处体制之中。但是，尽管曹禺有着极高的社会声誉，并因之受新生政权的器重，有着较高的社会地位，但是处身于体制化“文学场”当中，却因场中政治组织资源及文化资源的缺乏，内心世界更多的表现出的诚惶诚恐及不适与不安。这种内心的矛盾状态使得他自觉地效仿“延安模式”进行创作或者现实的政治理念对自己以往的创作一再地加以修订。这样一种应制式的创作，其实可视为曹禺们体制化占位资源先天缺乏的一种弥补行为。从而，对于曹禺而言，戏剧创作已经不再是出于自身“春蚕吐丝”般的内在需要，而是获取体制化占位的一种手段。也许，这个时期，曹禺的立场与姿态远比起其创作本身更耐人寻味。对于曹禺建国后身之所处的环境、位置及其精神状态，画家黄

永玉曾经毫不客气地加以批评：“为势位所误”。黄永玉坦陈曹禺解放后的作品他“一部也不喜欢”，因为“你心不在戏里，你失去了伟大的灵通宝玉”。他尖锐地指出曹禺之所以再也写不出《雷雨》、《日出》那样的好戏，是因为“你从一个海洋萎缩为一条小溪流，沉溺在不情愿的艺术创作中，像晚上喝了浓茶，清醒于混沌里”！^{12[12]}这种“为势位所误”的情形也就是一种自觉状态下的政治理性的认知对于其审美意识的排斥。所以，无论是 50 年代的《明朗的天》还是 70 年代末的《王昭君》，都让人感到这不再是早年的曹禺了。正如同社会伦理道德与个体生命意志的冲突一直表现在曹禺的前期剧作中，在其建国后的剧作当中，则明显表现出曹禺创作立场选择中政治与艺术的错位所带来的对现实政治的过分归依。

正是这种创作立场上政治与艺术的纠结，造就了曹禺一生所表现出来的双重的艺术人格：一方面是悲天悯人的情怀，对旧社会的黑暗势力与鄙俗气息极其憎恶，对被压迫者与被损害者寄以真诚的同情与爱心；另一方面，却是艺术中的谨小慎微以及现实中的胆怯甚至懦弱；一方面是艺术上的自信，另一方面则是精神上的不安与

^{12[12]}田本相：《曹禺传》，北京十月文艺出版社，1988 年，第 472 页。

惶惑。特别是晚年曹禺身上所表现出谨慎小心、软弱驯良的一面，熟识曹禺的学生和朋友都曾留下过独特的印象。他们往往在敬佩曹禺的艺术情怀的同时，却又不约而同地说起他的胆小谨慎。对此，曹禺自己也曾一再表示，“我这个人胆子很小，怕事，连我自己都不满意自己。”“虽然，我没当上右派，但也是把我的心弄得都不敢跳动了。”^{13[13][13]}

确实，就一个艺术家的个性生成及演变而言，其主体自我的建构中，一方面是在其一系列的创作中所表现出来的一种主体特征，其中艺术家把实在的自我、前人的艺术经验以及接受者的期待视野融为一体，构筑成独特的艺术自我，另一方面，与其自我相对应的，却始终还有着一个强大的“他者”的存在，那就是社会的体制化的存在，更具体的体现为社会政治意识形态的需要。在两者之间，就表现出艺术家对体制化的理解以及他们的创作姿态与立场的选择；并且，由于个人艺术气质的不同，人格质素的不同，体制化占位（组织归属的有否及社会地位的高下）资源的不同，可能造成其意识形态化程度及审美因素的表达就有着很大的差异。

^{13[13][13]} 曹禺：《曹禺自述》，京华出版社，2005年，第191页。

就曹禺而言，作为一个剧作家，特别是身陷政治与艺术两难选择中的晚年曹禺，其艺术立场已经深受政治意识形态的掣制。应该说，政治意识形态作为一种权力话语，落实到艺术当中自然就形成了一套“政治正确”的标准，且极有可能内化为创作者的一种“政治无意识”。透过这套“政治正确”的标准以及更为内在的“政治无意识”，意识形态几乎控制了曹禺后期戏剧艺术表现的每一个细微要素：故事、情节、人物、冲突、意象等等。按照曹禺的说法，就是“合槽”，“合”一定政治概念之“槽”，因而其艺术精神上无形中也就会被按上了某种“套路”。在代表艺术功能的横轴（X轴）上，曹禺创作立场的选择已无疑倾向于政治一端。

然而，曹禺毕竟始终是一个艺术家。因而，作为艺术家的曹禺对于自己作品的不满意，对于自己的一生都近乎苛刻；特别是晚年的曹禺尽管有了更多的反思。这也许正是一个艺术家的“良知”之所在。但是在长期的政治压抑与精神桎梏之下，其精神人格和艺术良知也都难免受到了其身之所处的“场”的制约。有意思的是，曹禺晚年曾谈到：“提倡‘良心’这个词，也没有什么大错误。我是不同意这样一种写法：把社会的什么黑暗和问题都描写出来展览，似乎这样就是尽了作家的责任，发挥了作家的正义感。”说提倡良

心没有什么“大错误”，这种说法本身无可挑剔；描写黑暗也确实不是创作者对于社会尽责、表达社会正义的唯一途径；但是，如果对良心的规避，对作家社会责任感的别解，则也确实无奈地表现出晚年曹禺在坚硬的政治与艺术的二元的价值诉求之下的精神的疲软与羸弱。这与早年曹禺那种悲天悯人的情怀、“雷雨”般的秉性与机趣已经相去甚远。在《雷雨·序》中，曹禺曾写到：“我念起人类是怎样可怜的动物，带着踌躇满志的心情，仿佛是自己来主宰自己的命运，而时常不是自己来主宰着。受着自己——情感的或者理解的——捉弄，一种不可知的力量的——机遇的，或者环境的——捉弄；生活在狭窄的笼里而洋洋地骄傲着，以为是徜徉在自由的天地里，称为万物之灵的人物不是做着最愚蠢的事么？我用一种悲悯的心情来写剧中人物的争执。”¹⁴^[14]^[14]两相比较，相距何尝能以里计！

四 形式与意义：曹禺戏剧文本精神的价值取舍

¹⁴^[14]^[14] 曹禺：《曹禺自述》，京华出版社，2005年，第188、61-62页。

本文将曹禺的戏剧置于 20 世纪中国文化的坐标来考察其文化矛盾，最终还是要回到艺术本位上（即基于艺术原点之上的立轴，Z 轴）来探究曹禺戏剧创作的精神归属与价值取向究竟何在。

诚然，在创作者的精神结构与其文本结构之间总是有着某种内在的关联。从曹禺的为人与为文的相关性来看，曹禺创作个性的形成，无疑也与他特殊的生存体验分不开。正如美国学者弗里德里克·詹姆逊所揭示的，“象文本一样，作者被视为一个交互作用的交点，意识形态、欲望和历史必然性在这里纵横交错。政治无意识作为这种诸层面的结合，仍然是使文本对历史开放的基本模式，因为作为欲望、乌托邦和意识形态，它的因素具有‘实际经历的’丰富性。”^{15[15][15]}从而，詹姆逊将无意识层面源自本能的欲望，政治实践层面的意识形态和社会文化层面的历史必然性的交错纠结归结为作者的精神构成与文本结构内涵，实际上也就是从创作者与文本的同构中，来揭示艺术文本的“形式的意识形态”。

^{15[15][15]} 王逢振：《政治无意识和文化阐释》，见[美]弗里德里克·詹姆逊：《政治无意识》，王逢振等译，中国社会科学出版社，1999 年，第 12 页。

就曹禺戏剧的文本结构而言，不仅需要从曹禺的个性生成、文化立场的选择的角度探究其价值上的得失，还需要从曹禺戏剧的文本形式本身来考察其审美意义及其矛盾呈现。

诚如有论者所指出的，面对曹禺，人们“往往被两种互相抵牾、互相对抗、甚至可以说是互相搏斗的力量所打动。一种是人的热情、人对生活的那种热爱、人对命运的那种不可放弃的对抗。”

16[16][16]确实，曹禺戏剧当中那些“互相对抗、互相搏斗的力量”以及人对生活及命运的“对抗”也许正是作为一种普遍性的文化矛盾的呈现而蕴含了其特有的审美感召力。然而，问题是，曹禺戏剧的这种审美感召力的特质究竟何在？

曾有论者指出：“曹禺所有的创作中，最光彩的作品都是悲剧。《雷雨》、《日出》、《北京人》、《原野》，那些代表着曹禺最高成就的作品，都充满了一种悲天悯人的情怀，一种无可奈何的悲哀，同时又充满了一种对热情和激情的景慕。而他悲剧以外的作品，则都显得苍白、平面。” 17[17][17]显然，在一种西方古典式的悲剧美学的观照之下，这样的评价似乎并不为过。然而，若据

16[16][16] 尹鸿：《曹禺：悲剧有滋味，人生不是滋味》，《北京娱乐信报》，2003年7月4日。

17[17][17] 同上。

此认为曹禺“悲剧以外的作品，则都显得苍白、平面”，就不免显得过于武断。

因为，事实上，就曹禺戏剧的形式与意义而言，其文本价值的精神向度，不在于其艺术形态上悲剧的或喜剧的区分，而在于曹禺从对西方悲剧美学与喜剧意识的消解中重构独特的现代剧作形态与审美精神；在于曹禺的精神结构与其文本结构之间的关联在中创造出的一种扎根于中国传统美感体验的民族剧诗风格。

如果说，“生命的热情之力与命运的冷酷之网就构成了曹禺悲剧的核心”，那么，理解曹禺的全部创作却不能局限于一种生命意识当中。曹禺的创作带有心灵的痛苦与折磨、历史的沉思与探索、时代的激情与冲动。曹禺从对宇宙人生的关切出发，真切地揭露和抨击这个不合理的社会与制度。《雷雨·序》的开头便是一段夫子自道：“我不知道怎样来表白我自己，我素来有些忧郁而暗涩；纵然在人前我有时显露着欢娱，在孤独时却如许多精神总不甘于凝固的人，自己不断来苦恼着自己。”^{18[18][18]}这里已明白无误地说明曹禺的心理类型是内倾型的，而内倾和含蓄恰是东方人传统的心理素质。从而，曹禺的创作便是以这种独特的个性表现出他对家

^{18[18][18]} 曹禺：《曹禺自述》，京华出版社，2005年，第58页。

庭、社会和人生都产生出某种无法摆脱的悲剧性感受与喜剧性情愫。

所以，曹禺在《雷雨》、《日出》、《原野》、《北京人》等剧中，都以一种具有强烈视觉和听觉冲击力的戏剧意象，展示给读者或观众的不仅仅是蕴藏着的浓郁的个体诗情，而且还洋溢着人类所追求的普遍精神，具有深层的不可捉摸的理性色彩，留给人们更为广阔更为悠长的思考与想象的时空跨度。浓重的情感氛围是中国文化中情景合一、天人合一、物我合一与西方的象征、隐喻相融合，巧妙地传达了曹禺那可感可触却无法言明的内在情绪。比如在《原野》中，作者就为剧中活动的人们设计出奇异、诡秘、恐怖的舞台环境与气氛。暮秋的原野，黑云密匝匝遮满了天空，低沉沉压着大地，狰狞的云泛着幽暗的赭红色，在云朵中点染成万千诡异艳怪的色彩。尤其是在《原野》的最后一幕，黑林子，黑幽幽潜伏着原始的残酷和神秘。正如作者所说：“这里蟠踞着生命的恐怖，原始人想象的荒唐。”作者将象征主义的体验、写实主义的手法以及中国传统的神秘感应融为一体，为主人公的复仇心理和复仇过程设置了一个令人震颤和恐怖的规定情境，并由此而深刻地揭示了旧中国农民身上的极其沉重的精神质素和心理负担。

归结起来，作为一个出色的现代戏剧诗人，曹禺在这些作品中，不仅显示了现代中国的戏剧舞台所应有的艺术高度，而且也显示了现代中国美感体验中所应有的精神高度。

其一是曹禺剧作基于其现代启蒙主义的人本立场而实现了对于人性的丰富性的“深度揭示”。曹禺戏剧对于人性的揭示有一种穿透力，本质上即是基于他“对现实生活和戏剧艺术都有一种与众不同的悟性，能够看穿人的灵魂，了解人的性格与命运；在创作中常常以他特有的方式表达一种似乎很平常的正义感，一方面却能强烈震撼观众并且净化他们的心灵，给人以向上的精神力量。在他的优秀作品里没有空洞的说教，只有他烂熟于心的人物、性格、故事、情节，有他真正理解了的生活哲理。”^{19[19][19]}

其二是曹禺剧作“现代戏剧诗意的追求”。曹禺戏剧的现代意义不是表现在对于西方传统美学精神的尊奉与恪守，而恰恰是其对于传统的突破与超越，亦即曹禺戏剧的现代悲剧意识的形成与喜剧精神的呈现，乃至两者的完美融通。而悲剧与喜剧的融通，也恰是审美现代性的一个重要表征。确实，曹禺剧作的悲剧精神十分鲜明，相反，其喜剧意识却被人们有意无意的忽视了。曹禺无疑是一个悲

^{19[19][19]}甘竟存：《戏剧大师的“悟”》，《雨花》1998年第4期。

剧的圣手，同时却也是一个喜剧的天才。曹禺戏剧的悲剧性的体验往往通过喜剧性情境来表达。比如，《北京人》就一曲相当典型的“含泪的喜剧”。曹禺自己就曾多次表示：《北京人》是一部喜剧^{20[20]}。怎样理解曹禺的表述呢？因为在悲喜交加的矛盾心理体验当中，曹禺所着力揭示的则是一个封建大家庭的腐朽，剧中除了愫方、瑞贞等，也多是喜剧性的人物。诚如有论者所指出的：曹禺的矛盾心态在《北京人》一剧中“表现得尤为强烈”，“作家深深地陷入了理智与情感的漩涡中，一方面对封建传统文化痛恨有加，另一方面却又对在这一文化传统中长养起来的愫方给以无比的赞美；一方面他赞美着古人敢爱敢恨的生活，肯定着人应有的生命激情，但另一方面却又尽情地宣扬着愫方的‘把好的送给人家，坏的留给自己’的人生哲学，以至于读者根本难以分清作家到底需要什么，而这正是这部作品的独特魅力之所在。”

^{21[21]}这种分析无疑是很有见地的。然而，究其根源却仍在于曹禺审美态度与艺术精神上的矛盾性。即使是曹禺晚年的《王昭君》，则也是在喜剧的外表下多少蕴涵了些许悲剧性的体验。比

^{20[20]} 参见曹禺：《曹禺自述》，京华出版社，2005年，第127页。

^{21[21]} 李扬：《现代性视野中的曹禺》，人民文学出版社，2004年，第125页。

如，其中与“笑嘻嘻的”王昭君形象相对应的，就是一个悲惨惨的孙美人。而孙美人的形象塑造则表现出了曹禺在“歌颂性”的主导情调之下悲剧情怀的一种情不自禁的流露。

其三，曹禺的剧作还十分注重描绘不同地方色彩的民俗风情以展示中国的民族情调，用以衬托主要人物的思想性格。把人物安置在富有地方特色的城市或乡镇的民俗风情环境中，在最富民俗色彩的婚丧的场面里，刻画人物的性格，多侧面的映照出人物的文化心态。情景相生，物我交融，形成曹禺话剧独特的民族氛围。《雷雨》里的周公馆和《日出》里大城市豪华旅馆的陈设布置，人物的对话，都富有浓重的地方特色与时代气氛。《北京人》的第一幕置景提示语，在其洋洋洒洒近两千言中，围绕小花厅把曾家大少奶奶曾思懿的卧房，文清的睡房，曾老太爷的寝室、小书斋和大客厅的陈设：古老的苏钟、玉如意、盆景兰，红宝石古瓶，玻璃鱼缸，董其昌的行书条幅，垂着黄丝穗的七弦琴，等等，铺写得生动逼真，层次井然；曾家当年的气派，峥嵘的往昔，历历在目，但屋内的气氛却清冷沉闷，天空断断续续的哨声，胡同里传来的小车单调的“孜妞妞，孜妞妞”的声音以及磨刀剪的人烂旧的喇叭“唔瓦哈哈”的吼声，无一不与曾家曾经的“气派”形成了鲜明强烈的反差，预示着曾家的衰败没落。这段描绘犹如一篇深沉的散文诗，实

则句句写人。整出戏里，始终贯穿着小贩吆喝叫卖的市声，算命瞎子的铜钹，独轮小车的轮轴声，更锣梆子声。就在这京味浓郁的生活环境里，戏剧冲突在展开，人物的灵魂在撞击，在呻吟，于是，整出戏的内在意蕴与情味也就随之逐步地表露出来。

与此相关，曹禺的戏剧创作，还善于在平凡的日常生活里，为人物设置出充满诗意的场景，让人物在抒情的独白或含蓄的对话里展示优美的心灵，在舞台上营造的是一种诗意境界。《北京人》里愫方同瑞贞倾诉心曲时，不断响着暮秋的雁叫，断续的军号声，氛围凄清沉静，衬托出愫方那舍己为人的高尚心灵。而在《家》的第一幕，喧嚣杂乱的闹洞房之后，月光皎洁，梅花莹白，湖波明亮，杜鹃酣唱，展开了觉新与瑞钰发自肺腑的内心独白，纯朴而真诚，深沉而凄清，情景交融，饱含着诗的韵味。《家》的结尾，则是在大雪纷飞、杜鹃哀鸣里瑞钰逝去。洁白清寂的雪景映衬着人物内心的纯净高洁，暗示着雪化冰消之后大地回暖，春光明媚，包孕着深长的意蕴。两相照应，一种深刻的悲剧美感也就深蕴其中了。

总之，曹禺剧作的成功，决不仅仅是形式上的借鉴与技巧上的娴熟，而更重要的还是艺术本位的意义上与其精神体验相一致的现代戏剧美感的创造，是一种融会了东方与西方、悲剧与喜剧，交织着个体的生命欲望与社会的意识形态的舞台艺术文本的创造。

五 结语

本文主要是在 20 世纪中国戏剧文化发展的坐标上考察曹禺戏剧创作的文化矛盾，并对其文化心理成因进行了具体的解析。这对于理解和把握曹禺戏剧作为 20 世纪文化经典的意义及其缺失无疑是一个重要的参照。

也许，曹禺的生存体验并不十分宽广与深厚，但却很特殊，也很独特；曹禺的人生及艺术的历程也不可谓跌宕起伏、艰难曲折，但是却在创造出一代辉煌的同时也留下了诸多的缺憾。从而，在传统与现代、政治与艺术的坐标系当中，其文化立场与艺术姿态的选择也就不能不引起人们更多的关注；就曹禺戏剧的艺术文本而言，特别是在其舞台艺术呈现当中，不仅旧人之于新人，家庭之于社会，女性之于男性，总是陷于种种矛盾纠葛之中，而且，还总是能够给人以丰富的历久弥新的体验。惟其如此，曹禺戏剧才会有着众多的未解之谜，而这也许正是曹禺戏剧之具有永久魅力的原因之所在。

1[1][①] 这里很容易使人联想起与曹禺同时代的作家茅盾。沈雁冰之所以取笔名“茅盾”，就在于他对自身所处的种种矛盾境遇的体认。董健教授也曾写到：“我心目中一向有两个曹禺。一个是我在他的作品《雷雨》、《日出》、《原野》、《北京人》、《家》中所感受到的那个曹禺，一个是生活在现实中、应对着种种复杂社会关系的曹禺。两者的重影似乎很难合成一个真实的人。前者是心灵燃烧着的伟大天才，是个性独具的艺术创造者，是大写的作家；后者则似乎是一个谨小慎微的平庸的‘求生者’，俗气、世故、滑头而又窝囊。”（参见董健《戏剧与时代·接近曹禺的灵魂》，人民文学出版社，2004年，第282页。）与曹禺的这种“矛盾”的人生境遇相关，本文所探讨的则主要是曹禺戏剧创作中所体现出来的更为深刻的文化矛盾。

1[1][②] 董健：《中国戏剧现代化的艰难历程——20世纪中国戏剧回顾》，《戏剧与时代》，人民文学出版社，2004年，第1-2页。

1[1][③] 本文所谓的“曹禺现象”，并非仅仅是指狭义上曹禺“创作前后期在艺术成就上存在的巨大落差”（见刘家思著《苦闷者的理想与期待——曹禺戏剧形态学研究》，中国戏剧出版社，2003年，第78页），而主要还是就曹禺戏剧创作历程及其艺术评价的整体而言的。

1[1][④] 李扬：《抗争宿命之路——“社会主义现实主义”（1942—1976）研究》，时代文艺出版社，1993年，第316页。

1[1][⑤] 曹禺：《曹禺自述》，京华出版社，2005年，第6页。

1[1][⑥] 田本相：《苦闷的灵魂·前言》，江苏教育出版社，2000年，第1页。

1[1][⑦] 参见邹红：《“家的梦魇”——曹禺戏剧创作的心理分析》，《文学评论》1991年第3期。

1[1][⑧] 曹禺：《曹禺自述》，京华出版社，2005 年，第 58—68 页。

1[1][⑨] 参见马森：《中国现代戏剧的两度西潮》，台北：联合文学出版社，2006 年 12 月，第 124—134 页。

1[1][⑩] 参见田本相：《论曹禺的诗化现实主义》，《现当代戏剧论》，江西高校出版社，2006 年 1 月。

1[1][11] [法]皮埃尔·布迪厄：《艺术的法则》，刘晖译，中央编译出版社，2001 年，第 62 页。

1[1][12] 田本相：《曹禺传》，北京十月文艺出版社，1988 年，第 472 页。

1[1][13] 曹禺：《曹禺自述》，京华出版社，2005 年，第 191 页。

1[1][14] 曹禺：《曹禺自述》，京华出版社，2005 年，第

188、61-62 页。

1[1][15] 王逢振：《政治无意识和文化阐释》，见〔美〕弗里德里

克·詹姆逊：《政治无意识》，王逢振等译，中国社会科学出版

社，1999 年，第 12 页。

1[1][16] 尹鸿：《曹禺：悲剧有滋味，人生不是滋味》，《北京娱

乐信报》，2003 年 7 月 4 日。

1[1][17] 同上。

1[1][18] 曹禺：《曹禺自述》，京华出版社，2005 年，第 58

页。

1[1][19] 甘竞存：《戏剧大师的“悟”》，《雨花》1998 年第 4

期。

1[1][20] 参见曹禺：《曹禺自述》，京华出版社，2005 年，第 127 页。

1[1][21] 李扬：《现代性视野中的曹禺》，人民文学出版社，2004 年，第 125 页。

厦门大学图书馆
